

TÍTULO DE LA COMUNICACIÓN:

CAUSAS DE LA PERSISTENCIA DE LOS TÓPICOS FOLCLÓRICOS SALMANTINOS EN LA PINTURA DE VIDAL GONZÁLEZ ARENAL (1859-1925)

AUTORA: Laura Muñoz Pérez.

DEDICACIÓN: Profesora asociada de Historia del Arte de la Universidad de Salamanca.

DIRECCIÓN: Facultad de Geografía e Historia. Calle Cervantes, s/n, 37002. Salamanca.

CORREO ELECTRÓNICO: lmpe@usal.es

Si deseamos asimilar el proceso histórico por el cual la sociedad española contemporánea continúa manteniendo, celebrando y desarrollando una parte sustancial de las tradiciones folclóricas asociadas a sus costumbres vernáculas, hemos de implicarnos en una tarea previa y evidente pero no por ello falta de trascendencia. Se trata de observar en qué medida sociedades previas a la actual, como pueden ser las de finales del siglo XIX y principios del XX, son deudoras de los legados del pasado y, condicionadas por éstos, los proyectan hacia su presente y su futuro (nuestro hoy) con los anacronismos que supone querer seguir viviéndolos, recordándolos o perpetuándolos en un país al que desde las principales capitales se ansía someter a un costoso proceso de renovación, desarrollo y ruptura con cualquier huella de un pasado que recuerde a populismo. Aunque quizá sea éste un quehacer más propio de sociólogos que de historiadores del arte, resulta el fundamento del trabajo que vamos a desarrollar en las próximas líneas pues, como tendremos ocasión de comprobar, nos permite explicar no sólo los tópicos recurrentes de la cultura popular que tienen su origen en la tradición folclórica y oral sino que, además, facilita nuestro estudio de una prolija serie de manifestaciones plásticas (particularmente pictóricas) de larga historia, valor etnográfico notable, variable utilidad y, por lo general, considerable éxito crítico y popular.

En este camino previo que ha de llevarnos al análisis del influjo del costumbrismo hispano en el arte español de finales del siglo XIX y principios del XX, hemos de comenzar subrayando una reflexión crucial de la que se han percatado los profesionales de la materia (y que, en esa medida, no resulta una observación revolucionaria pero sí fundamental). Se trata del hecho de que un amplio porcentaje de las ceremonias populares que catalogamos como parte del folclore patrio nacen como consecuencia de la celebración de actos vinculados, de una u otra forma, con la religión católica, aglutinante de la vida diaria de los españoles durante centurias y elemento de cohesión que ha mantenido especial vigencia en los ambientes rurales hasta nuestros días. Tal y como confirman los estudios sociológicos, que la sociedad española haya vivido a lo largo de los últimos tiempos un proceso de secularización progresivo que devino en la situación actual de laicismo estatal ha provocado que parte de esos ritos, vivencias imprescindibles de la vida de los núcleos donde acaecen, se hayan continuado sin manifestar grandes cambios, aunque ahora pesen en ellos matices de diversión y esparcimiento que suplen –o al menos motean– el tono abiertamente sacro con que nacieron en sus orígenes. Lo que antaño eran ceremonias religiosas de exaltación mariana o patronal que, como es natural, constituían por añadidura una de las escasas

oportunidades de entretenimiento de un mundo volcado en la cotidianeidad del trabajo diario, se han transformado en ocasiones accesorias de agradecimiento a la divinidad en torno a las cuales se genera un abundante programa de festividades. De hecho, si pensamos en las procesiones de Semana Santa, en algunas peregrinaciones y romerías o en las celebraciones estivales en torno a la simbólica jornada del 15 de agosto, día de la Asunción de la Virgen, observamos que, con el paso de los años y el relevo de las generaciones, se conciben estas fechas tanto como actos católicos como instantes de pasatiempo y momentos únicos de promoción turística; esto es, como explica el catedrático de Sociología de la Universidad Pública de Navarra Demetrio Castro Alfín, estamos asistiendo a la *instrumentalización* de la religión católica¹. Aunque retrotraer esta realidad actual a finales del siglo XIX o a los inicios del XX resulta desaconsejable, es cierto que el cariz devoto de las festividades folclóricas hispanas ya estaba entonces matizado y vetado por una curiosidad antropológica (como es obvio, por parte de las clases burguesas y aristocráticas de las ciudades, ajenas a este tipo de experiencias costumbristas y rurales) que será la que, a la postre y con el paso de las décadas, devenga en la actual fusión entre fervor piadoso y fiesta que se vive en todas las regiones españolas en algún momento de su calendario anual de conmemoraciones. En conclusión se percibe pues cómo lo folclórico, entendido en términos de tipismo, festividad y particularidad, forma parte de la sociedad peninsular desde tiempos remotos, asentándose a lo largo del siglo XIX entre las clases pudientes como muestra de rareza, historia popular, usanzas y tradiciones; atractivos suficientes para prolongar su difusión durante las primeras décadas del siglo XX, al menos hasta que el afán de desarrollismo que comienzan a publicitar los sectores progresistas españoles lastre estas prácticas como retrógradas y las arrincone hasta su futura (y parece que definitiva) recuperación actual, con los nuevos matices a que van asociadas, como ha quedado comentado.

Concentrándonos ya en esas formas de expresión folclórica que interesan a la urbana sociedad finisecular, se ha subrayado su evidente relación con las ceremonias religiosas de la iglesia católica. Sin embargo, conviene matizar que lo que entusiasma al público no son tanto los festejos canónicos emanados de los organismos eclesiásticos como aquellos que, consecuencia de los anteriores, germinan y se desarrollan entre las gentes del lugar pudiéndose hablar, por tanto, de religiosidad popular. Así pues, veremos que en las manifestaciones plásticas que estos cultos generan, los protagonistas no son tanto los oficiantes como el público que les escucha y acompaña, desde los niños que aportan su frescura (y un *asilvestramiento* sorprendente a la par que curioso para los habitantes de la ciudad) a los ancianos con la dureza de la vida en el campo reflejada en los surcos de sus rostros pasando, especialmente, por las mozas y mozos que, ataviados con los trajes típicos de la zona, catalogan la realidad circundante y perpetúan esencias y ritos.

A la luz de lo disertado hasta el momento se puede observar que, para lograr atraer la atención de un artista hacia la vida folclórica de una zona española no resulta suficiente con que éste sea oriundo del lugar (presuponiéndosele, por tanto, una afinidad e incluso cariño hacia unas costumbres que se siente motivado a reproducir) sino que resulta vital que dichas tradiciones resuman aspectos que resulten al autor lo bastante atrayentes como para decidir traerlos a sus lienzos. Así pues, vistosidad, variedad, colorido, exotismo, costumbrismo, raza y españolidad (con lo que de positivo o negativo pueden

¹ CASTRO ALFÍN, D., «La religiosidad popular en España. De la crisis del Antiguo Régimen a la sociedad industrial. Algunas cuestiones para su estudio». En *La cultura popular en la España contemporánea*. Biblioteca Nueva: Madrid, 2003, pp. 29-43.

llegar a traer consigo) resultan características fundamentales para componer escenas adecuadas a la inspiración del pintor que las busca. Teniendo ello presente, no es de extrañar que la provincia de Salamanca concite la atención de un amplio número de nombres destacados de la plástica nacional, pues los valores antes comentados se compendian en la vida folclórica de las comarcas charras, substancialmente en las de las zonas de la sierra. Lo salmantino se asocia en España, en el marco cronológico que aquí barajamos, a tradición, vida campesina, usanzas ancestrales y atavíos de espectacular complejidad y belleza, aglutinando atractivos para muchos creadores quienes, no conformes con las imágenes (escasas) que circulan sobre la materia en libros y estampas –no en vano algunas zonas permanecían, a comienzos del siglo XX, prácticamente incomunicadas, asegurando ciertas dosis de aventura a una visita que ya prometía estímulos suficientes-, se acercan a tierras charras para captar, pincel en mano, esencias inasibles que desean experimentar en primera persona.

La lista de pintores que visitan Salamanca con el fin de hacer de ella temporal residencia y fuente de evocación para sus trabajos es extensa, abarcando algunas de las más resonantes personalidades nacionales de la época así como ciertos notables artistas extranjeros. A ello contribuyen no sólo las características antes enumeradas sino también la atracción que, en torno a su inteligencia, genera la figura de Miguel de Unamuno. Tras el asentamiento del escritor vasco en Salamanca son muchos quienes, a la luz de sus consejos y su amistad, reparan en la provincia como un posible proveedor de inspiración en el que rastrear la esencia de la cultura tradicional y el sabor del paisaje castellano. En la línea de los presupuestos ideológicos emanados por los intelectuales de la generación del 98, esta atracción se corresponde con los motivos literarios desarrollados por el propio Unamuno, que exaltan lo vernáculo como reivindicación de la entidad de la raza castellana. El ambiente rural, el folclore, las fiestas o la riqueza colorista de los trajes regionales interesan al literato tanto como la austeridad de las dehesas o la plasticidad de los encinares; motivos todos que encuentran reflejo a través de los pinceles de destacados nombres de la plástica hispana llegados, durante las primeras décadas del siglo XX, a los más tópicos rincones de la provincia².

Uno de los primeros en apreciar estos valores es Francisco Iturrino pintor quien, entre junio de 1904 y febrero de 1905, establece su taller de trabajo en Villavieja de Yeltes, donde realiza obras de *tipos y costumbres de la tierra*³. En realidad no era ésta la primera visita del artista santanderino a la provincia (pero sí una de las más prolongadas) pues, siendo aún una novel promesa, su afición al mundo de la ganadería brava le lleva a recalar en Ledesma en 1898 y, por vez primera, entrar en contacto con una realidad rural llena de tradiciones que inoculará en él su afición hacia esta tierra. Fruto de esa afinidad surgen composiciones en las que, como es natural, la esencia de lo salmantino se evidencia en los tipos representados y sus indumentarias, si bien siempre a ser posible en directa relación con la vida labriega. De ese modo, a Iturrino no le es suficiente con recrearse en el tipismo de unos personajes o en unas vestimentas características sino que busca reproducir estampas de aquel afán que en primera instancia le condujo a Salamanca; esto es, jinetes a caballo (como *Amazonas en Salamanca, Preparativos para la tienta* [hacia 1905, óleo sobre lienzo, 145 x 157 cm.] o *Escena campera* [hacia 1915, óleo sobre lienzo, 201 x 197 cm, colección particular])

² La importancia de Miguel de Unamuno en el desarrollo de la plástica en Salamanca a lo largo de los primeros años del siglo XX es estudiada en BRASAS EGIDO, J. C., “Unamuno y la pintura en Salamanca. Paisaje y figura”. En *Salamanca. Revista de Estudios*, 41, 1998. Diputación Provincial: Salamanca, pp. 151-176.

³ D. G. A., “Desde Villavieja”. En *El Adelanto*, 8 de octubre de 1904, p. 3.

o motivos taurinos (*La torada* [1912-1914, óleo sobre lienzo, 143 x 171 cm, colección Alfonso Zorrilla de Lequerica. Bilbao]). De su afinidad con lo salmantino dan fe el resto de sus frecuentes viajes a la provincia, acaecidos en 1901, 1907 y 1912 además de la ya citada estancia de 1904 durante la cual, por cierto, entabla contacto con Miguel de Unamuno.

Tras Iturrino examina Salamanca el valenciano Manuel Benedito (de agosto a noviembre de 1906)⁴, concentrado en recrear en sus vistas de Candelario la auténtica esencia serrana.

Otro tanto sucede con Edmond Charles Théodore Milcendeau, asentado en Ledesma en 1909 (tras un primer viaje en 1901 acompañado de su amigo Francisco Iturrino) *para aprisionar en sus lienzos algo del alma charra* con el fin de llevarse a París *la España pordiosera, la España mendiga, la España muriente* y, a su través, despertar la *commiseración en nuestros vecinos*. Aun valorándose su manejo del color, su dominio de la composición, la movilidad de sus representaciones, la luz, la fuerza y su habilidad en la captación de los tipos, los salmantinos no parecen compartir la imagen que de su tierra capta el autor francés, pues con sus tipismos no hace más que contribuir *á afirmar la leyenda de la España triste é inquisitorial, donde no se come más que cocido*⁵.

Prolongada es la presencia de los hermanos vascos Ramón y Valentín de Zubiaurre en Salamanca, al establecerse en Villares de la Reina en torno a 1909⁶, después de haber rastreado motivos de inspiración pictórica en distintos puntos de la provincia. Su amistad con el arquitecto Joaquín de Vargas y Aguirre, residente en la capital charra, es el revulsivo para elegir esta zona como campo de experimentación en el que, de primera mano, sentir la experiencia de Castilla. Desde su cuartel de trabajo la pareja viaja por Candelario, La Alberca, Tamames o Sequeros y ambos encuentran en estos parajes y sus gentes motivos con los que elaborar lienzos que tienen como protagonistas a grupos de charros viviendo fiestas, peregrinaciones o romerías populares⁷. A *las doce* o *Autoridades del pueblo* son obras que reflejan la afinidad de Valentín de Zubiaurre con la esencia castellana y, si bien en ellas la caracterización del tipismo regional en trajes, paisajes y situaciones se revela como el objetivo primordial, el énfasis otorgado a unos protagonistas envejecidos, no sólo avejentados por la dureza de la vida campestre sino marchitos por la falta de estímulos y la incultura ambiental, acentúa la relación entre la tendencia denunciante de estas pinturas y aquella otra que, a través de la literatura, habían transmitido poco tiempo antes los miembros de la generación del 98.

A estos nombres habría que añadir los de Aureliano de Beruete, Darío de Regoyos, Ignacio Zuloaga junto a su tío el ceramista Daniel Zuloaga y el pintor alavés Pablo Uranga o el bilbaíno Ángel Larroque, quien disfruta de sus vacaciones en Ledesma en el verano de 1919, rastreando material con el que inspirar composiciones populares como su célebre lienzo *La enana de Ledesma*, perteneciente a los fondos del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

⁴ Ver, por ejemplo, “Noticias”. En *El Adelanto*, 30 de agosto de 1906, p. 2 y 5 de noviembre de 1906, p. 2.

⁵ VALENCIA, B. M., “Los cuadros de monsieur Milcendeau”. En *El Adelanto*, 2 de abril de 1909, p. 2.

⁶ SALAMANCA, J. de., “El año artístico”. En *El Adelanto*, 1 de enero de 1910, p. 2.

⁷ Sobre la estancia de éstos y otros artistas en Salamanca ver BRASAS EGIDO, J. C., “La actividad artística en las ciudades de Castilla y León desde comienzos de siglo a 1936”. En *Historia del Arte de Castilla y León. Arte Contemporáneo*, tomo VIII. Editorial Ámbito: Valladolid, 2000, pp. 201-209.

Pese al valor de estas firmas y la indudable estela de su trayectoria, asociada con mayor o menor intensidad a lo salmantino, si hay un artista que, en el arranque del siglo XX, logra hacer visible la realidad folclórica charra en el mundo es el valenciano Joaquín Sorolla. Dos estancias dan cuenta de que no es la suya una visita fortuita y fugaz sino el fruto de una afinidad con lo provincial que se fragua en conocidas obras pictóricas. Su primer contacto con Salamanca tiene lugar a finales de diciembre de 1910, a lo largo de una breve visita a la ciudad en la que es acompañado por los hermanos Zubiaurre. Durante la misma, además de forjarse una futura estancia de trabajo, Sorolla se prodiga en parabienes hacia lo charro, anticipando la fecundidad del tema como fuente de inspiración. Recordemos algunas de sus palabras, elocuentes de este entusiasmo que comentamos, como las siguientes: *Estoy como si me hubieran dado un mazazo; tan notable me parece lo que he visto*⁸. En efecto, el resultado de la efímera estancia salmantina de Sorolla fue tan profundo como el autor precisa; hecho que se confirma gracias a la nueva visita que realiza en 1912 (a lo largo de unos quince días del mes de junio) acompañado de una amplia expedición de artistas amigos entre los que descuella el escultor también valenciano Mariano Benlliure. En ese periplo Sorolla no sólo recorre Salamanca sino que también viaja a Candelario, Ledesma y a la Sierra de Francia, visitando sus pueblos (La Alberca, Mogarraz, Sequeros, Tamames o Miranda del Castañar)⁹. Se detiene con especial atención en Villar de los Álamos, donde realiza *en sólo seis días, tres cuadros, en los que hay seis figuras, y de tamaño natural*, según confirma la prensa de entonces¹⁰. En dicha localidad traba amistad Sorolla con el ganadero Antonio Pérez Tabernero, en cuya finca se pinta, por ejemplo, la imagen monumental de un jinete a caballo (es el *Jinete salmantino*, óleo sobre lienzo [211 x 192 cm.] conservado en el Museo Sorolla de Madrid). Las otras pinturas que el prolífico creador elabora en esta zona llevan por título: *Tamborileros de Salamanca* (óleo sobre lienzo, 202,5 x 120 cm, Museo Sorolla), *Novios salamanquinos*, *Hombres de Salamanca* y *Tipos de Salamanca*, tela ésta que representa a dos mujeres y a un hombre ataviados con la típica indumentaria charra (óleo sobre lienzo [203 x 120 cm.] que se exhibe en el Museo Sorolla).

Esta presencia excepcional es acogida con expectación en la comarca, organizándose en su honor fiestas serranas, procesiones y ofertorios¹¹ que responden a los elogios dispensados a su llegada, los cuales veían en él al *salvador de nuestra vida tradicional y el único que podía hacer que no muriera para siempre*¹². Su estancia, aun motivada por la afinidad que Sorolla ha descubierto hacia lo charro, forma parte de un amplio viaje de reconocimiento por tierras castellanas en el que el pintor ha recalado también en Burgos, Segovia o Ávila, buscando la inspiración para un futuro y extenso mural titulado *Castilla* o *La fiesta del pan* (1913) con destino a la biblioteca de la Hispanic Society of America de Nueva York, siendo acompañado durante su periplo por el patrocinador de la idea, fundador de la sociedad y amigo personal del autor, el hispanista Mr. Archer Milton Huntington. De hecho, la presencia de lo salmantino en dicho trabajo es evidente pero complementaria a otras existentes en el resto de la región.

⁸ SIR-VE., “Sorolla en Salamanca”. En *El Adelanto*, 23 de diciembre de 1910, p. 1.

⁹ Las estancias artísticas de Sorolla en Salamanca están documentadas en BRASAS EGIDO, J. C., “Sorolla por tierras de Castilla y León”. En *Joaquín Sorolla y Bastida (catálogo de exposición)*. Caja Salamanca y Soria: Salamanca, 1997, pp. 9-14 y SANTA-ANA y ÁLVAREZ-OSSORIO, F. “De cuando Sorolla anduvo por tierras de Castilla”. En *Sorolla y Castilla (catálogo de exposición)*. Ministerio de Cultura y Caja Castilla La Mancha. Obra Social, 2008, pp. 12-32.

¹⁰ C., “Del campo á la Sierra”. En *El Adelanto*, 10 de junio de 1912, p. 1.

¹¹ “Sorolla en la Sierra”. En *El Adelanto*, 11 de junio de 1912, p. 2, entre otros artículos.

¹² SIR-VE., “Sorolla, en Salamanca”. En *El Adelanto*, 30 de mayo de 1912, p. 1.

Así, la representación del jinete charro antes comentada puede apreciarse en la parte izquierda del panel definitivo ejecutado por Sorolla, acompañando a otros personajes castellanos entre los que puede observarse la presencia de un tamborilero, jóvenes albercanas y mujeres ofreciendo hogazas de pan, engalanadas con el típico traje serrano.

La imagen reflejada en estos lienzos y trasladada a las paredes de la Hispanic Society es la que conviene al artista y a su promotor; esto es, la representación clara, satisfecha y sencilla de una Castilla luminosa que queda lejos del atraso transmitido por los artistas afines a la generación del 98. Pese a que el propio Sorolla consideraba bárbaras las condiciones de vida de la zona, con su clima extremo, su austeridad y la severidad de sus gentes, la luz derramada sobre sus dehesas atrae al artista tanto como la cálida y envolvente de su Valencia natal y, pese a su frialdad, su carácter casi cortante sobre los volúmenes y potenciador de los colores acompaña a las figuras con el fin de ofrecer de ellas una efigie vital, no aletargada, sobria pero fecunda.

Ni esta imagen en apariencia idílica de la realidad campestre, cimentada en folclorismos artificiales -y que ciertos críticos le reprochan a Sorolla por su falsedad-, ni la apocalíptica transmitida por otros autores próximos a la generación del 98 son probablemente más que una visión sesgada de un escenario castellano más complejo de lo que estos lienzos puedan ofrecer. Pese a ello, quedan en evidencia las razones (tanto artísticas como sociológicas) que mueven a unos y otros pintores a recurrir a esta temática y a volver a su representación de manera redundante.

A la luz de lo ilustrado, que los grandes nombres del arte español recalen en Castilla buscando la esencia de lo que se pierde y el conocimiento (o denuncia según los casos) de una realidad histórica, cultural y social a la que ellos, por su origen y formación, son ajenos o, en última instancia, no dominan de primera mano, tiene una explicación plausible e incluso lógica en el devenir intelectual finisecular -del que ellos también son parte integrante-; un modo de pensar que busca recuperar y retratar unas circunstancias pretéritas tanto para evidenciar lo que de atraso e incultura poseen como para demostrar la riqueza de la tradición ancestral española y el innegable sabor auténtico que ésta guarda, cada día menos visible en una sociedad que busca asimilarse a Europa para fundirse con ella, para desleírse en el desapercibimiento, para gozar de sus bondades y enterrar la imagen común que de España se tiene en el mundo (aunque, como es bien sabido, este objetivo se vuelve, en muchos casos, contra sus denunciadores, acusados de publicitar un mundo que debería permanecer oculto). Sin embargo, comprobar cómo muchos de estos tópicos iconográficos y conceptuales se observan también en artistas de la propia región resulta llamativo y es preciso someterlos a un estudio paralelo al anterior porque, en un amplio porcentaje, no responden a la casuística analizada hasta el momento.

Por comparación y análisis de su realidad introspectiva, ya ha quedado en evidencia el escueto papel que, dentro de la vida económica y política española, juega Castilla a lo largo del siglo XIX y principios del XX. La existencia en las capitales de la zona (y aún mucho más si hablamos de otros núcleos provinciales menores) transcurre en un lento devenir, sólo azuzada por la inercia de lo cotidiano y concentrada en la supervivencia a mínimo plazo, sin perspectivas de arañar un futuro próspero, esa grandeza del desarrollismo que ya se está inoculando en algunas regiones. En lo económico Castilla carece del empuje de otros rincones e inevitablemente sigue asociada a lo agrícola y ganadero, con las connotaciones que ello parece traer consigo en una sociedad donde, si bien las diferencias económicas entre campo y ciudad quizá no sean tan incuestionables

como podríamos presuponer, las que existen entre clases sí resultan definidoras. Si a ello unimos que, en general, nos referimos a núcleos con un poderoso pasado histórico cargado de éxitos resonantes del que muchos aún se resignan a desprenderse, observamos un panorama desalentador, quizá no tanto para una vida cómoda y carente de riesgos pero sí para el despliegue de una actividad artística llamativa, pues es difícil arrancarla de los contenidos y continentes decimonónicos; aquellos que no ven más allá de una ejecución académica, un preciosismo detallista que busca la mimesis de colores, formas y texturas y un escueto repertorio de temas entre los que es difícil encontrar algo más que retratos, marinas, bodegones y floreros con los que decorar los salones de las clases pudientes. No olvidemos que es ésta una alusión a la actividad creativa emanada de los círculos académicos de enseñanza en los que se forman los autores de la época; sectores conservadores en sus métodos didácticos, partidarios del mantenimiento de las tradiciones estéticas y temáticas de antaño y causantes, en gran medida, de la prolongación en el tiempo de unas tendencias ya desfasadas en muchos puntos del país pero aún útiles en el marco meseteño. Ello explica las opciones que quedan a los artistas con vocación en Castilla: o emigrar hacia lugares de mayor proyección y perspectiva (Madrid en España y Roma o París, las metas anheladas, fuera de ella) o acomodarse a lo que las necesidades sociales demandan, forjando una carrera que, si bien no pasará del ámbito local o, como mucho, provincial, no carecerá tampoco de oportunidades de trabajo y promoción¹³.

La situación que hemos dibujado no es extensible a todas las capitales de la región, pues es ésta amplia y variopinta en el reparto de sus riquezas pero sí resulta aleccionadora del caso salmantino, al que aquí vamos a referirnos con mayor detenimiento. En éste es difícil hallar representantes que, dejándose llevar por la corriente generalizada en el resto del país, dediquen sus esfuerzos a la creación de pinturas de historia pues, como cabe imaginar, son éstas importantes alardes de creatividad e ingenio pero también productos de difícil venta entre la sociedad burguesa de la época, sobre todo por sus grandes dimensiones. Precisamente por ello, la temática que antes generalizábamos como frecuente entre los artistas del siglo XIX y comienzos del XX en Castilla resulta la más abundante en el caso salmantino, habiendo de dedicar un capítulo significativo al género costumbrista, que más allá del retrato, la naturaleza muerta o el paisaje y descartada la pintura de historia, se revela como uno de los motivos predilectos con los que no sólo ornamentar una residencia sino, al tiempo, transmitir una realidad tópica en sus formas pero atípica en el marco en que se ubica, vincularla a la esencia de lo charro, saborear lo popular sin salir de casa y recopilar en imágenes tradiciones abocadas a su cercana desaparición (si bien esta labor documental es algo que han valorado más los etnógrafos y antropólogos de finales del siglo XX que los propietarios originales de los lienzos). Recordemos que se trata, además, de una pintura realista, poco ampulosa, sincera en su ejecución, con el único objetivo de transmitir una realidad y, en la medida de lo posible, dignificarla a través de su evidencia, sin la tendencia a la falsificación en la que podían caer artistas ajenos a su conocimiento profundo, ya fuera por idealización (caso de Sorolla), ya por demonización (caso de Zuloaga). Todos los rasgos desgranados hasta el momento son la causa última de la perpetuación residual y anecdótica en el tiempo y el espacio de los motivos de los que aquí nos hacemos eco, descubriéndolos accesibles al artista salmantino y proclives, además, al éxito comercial. Hay que insistir, por tanto, en esa vertiente sentimental y superficial que es la que caracteriza a los nombres dedicados, en la zona, a esta materia. El toque de

¹³ Sobre la situación de arte en Castilla y León durante el arranque del siglo XX consultar op. cit., ver nota 7, pp. 156-229.

romanticismo de la vida campestre que en la actual sociedad del desarrollo no vemos y la aparente felicidad de una existencia sencilla, carente de más complicaciones que las provocadas por el vivir cotidiano, son los valores en los que se concentran quienes recurren a esta temática en Salamanca¹⁴.

Buceando más profundamente en la nómina de autores, estos sí salmantinos, que hacen de la tradición popular folclórica su fuente de inspiración¹⁵ destaca Vidal González Arenal, nacido en Vitigudino el 25 de abril de 1859. Procedente de una modesta familia azotada por la tragedia¹⁶, desde su juventud empieza a desplegar unas notables dotes plásticas que le permiten estudiar en la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy de Salamanca para, partiendo de la base que ésta le ofrece, obtener una beca con destino a la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid en la que profundizar en el conocimiento de las Bellas Artes, gracias a la generosidad de la Diputación de Salamanca, que le patrocina entre 1886 y 1890. En principio dista su trayectoria juvenil de regodearse en lo charro pues, por ejemplo -y a instancias de los trabajos de sus maestros y compañeros de generación-, ejecuta una conseguida reproducción de *El testamento de Isabel La Católica*, obra de Eduardo Rosales que admira en el Museo del Prado, donde trabaja como copista (1890, óleo sobre lienzo, 223 x 157,5 cm.)¹⁷.

Concluido su pensionado y demostrada su potencialidad en Madrid, González Arenal marcha a Roma en 1891 –becado de nuevo por la Diputación Provincial de Salamanca– con la idea de perfeccionar sus conocimientos pictóricos y entrar en contacto con una realidad artística distinta y distante de la de su lugar de origen. Es entonces cuando comienza a forjar una carrera sólida que, sin salirse de los parámetros pictóricos académicos, es capaz de crear composiciones apreciadas por crítica y público y, en esa medida, ir consolidando una trayectoria que parece alejarlo, cada vez más, de Salamanca. Sin embargo, si bien la temática a la que se dedica en esos años es variada (retratos, escenas de caza, pintura religiosa, como *Salomé con la cabeza de San Juan* [óleo sobre lienzo, 77 x 64 cm., colección particular] o la monumental *La deposición de Cristo*, que ahora se custodia en el Museo de Bellas Artes de Salamanca y por la que recibe una segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1895 [óleo sobre lienzo, 393 x 233 cm.]...), no olvida el artista la esencia de la tierra y ya entonces, aun alejado de una inspiración charra que guarda en su imaginación y en su memoria, va ahondando en ejemplos de temática costumbrista basados en los tipos de la campiña romana como se aprecia en *Las vendimiadoras*, tarea realizada en 1893 durante su estancia italiana y perteneciente ahora a la colección de la Diputación de Salamanca (óleo sobre lienzo, 199 x 146 cm.). En todos estos casos González Arenal se alinea con una concepción correcta, realista y concreta de la pintura, definiendo un estilo que no va a modificarse sustancialmente a lo largo de su futuro itinerario.

En esa trayectoria internacional en la que parece cómodo, el creador viaja también a Florencia, Venecia y París, dando mayor amplitud y solidez a un recorrido que ha

¹⁴ Esta época y su pintura están retratadas en BRASAS EGIDO, J. C., “La pintura del siglo XIX en Castilla y León: aproximación a su estudio”, en *Pintores castellanos y leoneses del siglo XIX*. Junta de Castilla y León: Valladolid, 1989, pp. 31-66.

¹⁵ Y entre los que también podría citarse a Lorenzo Albarrán, Ignacio Guitián o Eloy Romano.

¹⁶ Pues González Arenal pierde a sus dos progenitores en 1872, con tan sólo unos meses de diferencia.

¹⁷ Actualmente esa obra luce en el palacio de La Salina, sede de la Diputación Provincial, a la que González Arenal envía el lienzo como demostración de los progresos conseguidos merced a la beca de la que disfruta gracias a dicha corporación.

dejado de ser promesa para convertirse en la más brillante realidad artística que da Salamanca al marco nacional dentro del espectro cronológico en que nos movemos.

En esa tesitura tan poco proclive a un retorno al ambiente limitado de su tierra natal, su vuelta a Salamanca adquiere tintes casi heroicos para la época, pues no se debe tanto al deseo personal del artista como a la influencia que sobre él ejerce su amigo y ascendiente espiritual Tomás de la Cámara y Castro, a la sazón obispo de la diócesis charra. Cámara, hombre persuasivo, incansable y muy comprometido con la comarca, no cesa en su empeño de atraer hacia Salamanca a cuantos puedan colaborar con él en su deseo de promover iniciativas para el resurgimiento cultural de la provincia y, con esta determinación, logra arrancar de González Arenal la promesa de un temprano regreso a la ciudad para intentar hacer reverdecer en ella el amor por las Bellas Artes, desapercibido en el marasmo e inmovilismo de la sociedad del momento. Así las cosas, con cierto pesar pero gran ilusión, el creador se establece en la capital, donde a comienzos de 1904 inaugura una academia de dibujo y pintura en el Círculo Católico de Obreros, compatibilizando la dirección y la docencia en la misma¹⁸ con la ejecución de una gran cantidad de lienzos, muchos de los cuales son los que se han convertido ahora en el objeto de nuestra atención.

Dado que, si bien de modo escueto, se han apuntado ya las preferencias temáticas de González Arenal a lo largo de su carrera, llega el momento de profundizar en la vertiente regionalista, pues por el número de realizaciones y complejidad compositiva de algunas de ellas, demuestran la afinidad del autor con el motivo, su dominio y maestría del mismo y la positiva respuesta popular que suscita, obligándole a ahondar en imágenes variopintas inspiradas en ciertos parajes de la provincia salmantina, en concreto la zona de su Vitigudino natal y los alrededores de la Sierra de Francia, particularmente La Alberca, localidad a la que suele acudir durante el verano con el fin de recopilar la información que, a lo largo del invierno, le sirva como base sobre la que componer nuevos lienzos.

Precisamente en virtud de la variedad y cantidad de estos trabajos, estamos en condiciones de estructurarlos en distintas sub-categorías, siempre dentro del ambiente rural y popular de la vida charra. Uno de esos grupos está confeccionado a partir de imágenes que reproducen un día normal en cualquier localidad serrana salmantina. Entre ellas se podrían citar: *Una sesión de Ayuntamiento* (1899, óleo sobre lienzo, 146 x 91 cm., colección Caja Duero), *El primer hijo* (1905, óleo sobre lienzo, 60 x 42 cm., colección particular), *Madre e hijo*, también llamada *El amor de una madre* (óleo sobre lienzo, 71 x 56 cm., colección particular), *El mercado en Vitigudino*, *Un duelo*, *Familia serrana* (óleo sobre lienzo, 81 x 79 cm., colección particular), *El alto en la merienda*, *Los charros echando una pinta*, *Un Ayuntamiento rural* o *El abogado* (óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm., colección particular). Observando los títulos de los cuadros se aprecia cómo González Arenal encuentra su inspiración en quehaceres cotidianos, ya pertenezcan al ámbito privado como la paternidad, la muerte o el alterne con los amigos y la familia, ya al público como la actividad mercantil de las ferias o las cuestiones legales y administrativas que competen a los gobiernos locales. Sin embargo, esa sensación de normalidad se matiza al contacto con retratos tales como *El animero de La Alberca*, que completa y salpica un espectro social en el que la superstición, emanada

¹⁸ Así como en la Escuela de San Eloy, de la que fue alumno y después profesor de Dibujo de Figura y Pintura, entre 1905 y 1907, con un sueldo de 1.000 pesetas anuales. Ver “Crónica local y provincial”. En *El Adelanto*, 13 de enero de 1904, p. 2.

normalmente de la religiosidad popular, sigue demostrando una entidad que no se llega a sospechar y comprender en los núcleos urbanos desarrollados.

Sin embargo, no todo aquello que tiene relación con lo religioso va tintado con el cariz del miedo y el temor de Dios. Dentro de otra categoría pictórica de este género, también retrata González Arenal numerosas celebraciones que, asociadas a cultos sagrados o bien consecuencia o colofón de los mismos, observan un evidente componente festivo, lúdico y de esparcimiento, siendo las imágenes idóneas para retratar los ricos vestidos serranos, la variedad y fulgor de sus joyas, la complejidad de sus peinados o la vitalidad de sus gentes. A esta categoría pertenecen lienzos como *Albercana con traje de vistas*, *Vísperas de fiesta*, *Ofrenda en La Alberca* (óleo sobre lienzo, 95 x 74 cm., colección del obispado de Salamanca), *El exvoto* (1912), *Serranas de fiesta* o *Preparándose para el baile* (1909).

El baile de la rosca (óleo sobre lienzo, 102 x 73 cm., colección del obispado de Salamanca) concierne también a esta parcela pictórica siendo un trabajo que, además de responder a las motivaciones anteriores, es testimonio documental de un patrimonio el cual, al igual que los trajes o la música popular, observaba ya entonces un valor más simbólico y exótico que representativo. En efecto, la imagen reproduce el arranque de una charrada, el típico baile popular salmantino que, descrito por Luis Gabaldón en 1897, nos sitúa en el escenario del lienzo y nos retrotrae a otras épocas: *Estamos en Salamanca en una tarde de fiesta. Ya están colocados en un extremo de la plaza el tamborilero y su acompañante*¹⁹. *El charro se adelanta, busca con la mirada a la moza de sus amores, y cuando está frente a ella la invita y comienza el baile*²⁰. La variedad de esta danza aquí representada plantea la particularidad de que, sobre la mesa (parte de la cual queda a la izquierda del cuadro), se coloca un bollo o una rosca en torno a la que baila una pareja siguiendo el ritmo establecido; esto es, aquel que indica que cuerpo y cabeza se mantienen firmes y son los pies y piernas los que se cruzan y trenzan. Cuanto más ligera, rítmica y movida sea la interpretación, mejor será el resultado y mayores probabilidades tendrán los danzantes de ganar la rosca de la rifa. Como se ha comentado, a los valores testificales de la pintura de González Arenal de, por ejemplo, los ornados trajes charros, tanto masculinos como femeninos, visibles en la tela, las arquitecturas populares que se adivinan al fondo, la presencia inevitable del campo serrano que rodea la escena e, incluso, la riqueza anecdótica que emana de los objetos visibles (tales como la mesa de madera y forja cubierta con un mantel bordado, la delicada jarra de cerámica de la que bebe uno de los mozos o la que, más basta y de barro, descansa en el suelo), se une aquí la inmortalización de otra realidad popular provincial, más inasible por su carácter efímero, como es la de la danza y su música.

Por cuanto es igual de intangible y significativa que la experiencia observable en *El baile de la rosca*, resulta interesante comentar la escena plasmada en *La carrera de gallos* (óleo sobre lienzo, 95 x 56 cm., colección del obispado de Salamanca), cuyo protagonista es un mozo serrano vestido de fiesta, sobre un engalanado caballo, que exhibe ante el público que lo acompaña en su procesión el gallo conquistado como trofeo de la citada prueba. Como en el caso anterior, también en esta ceremonia hace su aparición la música popular con el fin de redondear la experiencia tradicional. Así, en la parte derecha del lienzo se aprecia la figura de un tamborilero. Tienen sus orígenes las

¹⁹ En el lienzo de González Arenal se sitúan a la derecha de la imagen, ataviados con los ropajes que les son propios y, también siguiendo las pautas habituales, tocando la dulzaina y el tamboril.

²⁰ CARRERAS Y CANDI, F., *Folklore y costumbres de España*. Tomo II. Ediciones Merino: Madrid, 1988, pp. 257 y 258.

carreras de gallos en fiestas paganas como los Carnavales o en la conmemoración de algunas figuras del santoral como San Antón. Durante las mismas los jóvenes del pueblo, normalmente sus quintos, realizan este alarde de virilidad masculina que es expresión de su valentía y su fuerza, habiendo etnógrafos que lo consideran un rito iniciático de camuflada simbología sexual, algo que se evidencia en la pintura de González Arenal en el protagonismo indiscutido del rocín y su jinete, la apostura erguida y altanera de éste, la seguridad con la que conduce al corcel con una mano mientras en la otra exhibe el botín de su éxito y la celebración que de ello hacen sus vecinos, acompañando y glorificando la gesta.

Dentro de esta categoría festiva a que nos estamos refiriendo, hay un aspecto que es retratado por el artista salmantino y que, aunando la ceremonia religiosa y la festividad popular, resume muchas de las esencias ancestrales de las tradiciones populares, hasta el punto de que en la actualidad se está recuperando como evidencia de una riqueza cultural que no debería perderse (pese a los matices turísticos que ello tiene hoy consigo²¹). Nos referimos a los ritos del matrimonio y el noviazgo, plasmados con profusión por González Arenal en imágenes como *Los novios*, *Las cuartillas de la boda*, *Gentileza*, *El día del empeño* (óleo sobre lienzo, 77 x 49 cm., colección particular), *Vistiendo a la novia* (1899, óleo sobre lienzo, 78 x 59 cm., colección particular) o *Salida de los novios de la iglesia* (óleo sobre lienzo, 95 x 84 cm., colección del obispado de Salamanca).

En los festejos hasta ahora señalados se ha verificado la frecuencia con la que la música ameniza bailes, reuniones y motivos de celebración comunal. Por ello no es de extrañar la presencia en los lienzos de González Arenal de danzantes y músicos que, acompañados de instrumentos tradicionales (tamboril, dulzaina...), animan el festejo. Si bien ya hemos tenido ocasión de observarlos como comparsas de rituales colectivos en los que son partícipes y protagonistas desapercibidos, en algunas otras ocasiones el pintor ha querido rendirles homenaje y ha dedicado sus composiciones a estos intérpretes que, con sus sonos, consiguen enriquecer la panorámica visual de trajes y tipos y ampliarla con la acústica de un patrimonio impalpable pero igual de evocador. Entre esas imágenes destacan *El dulzainero* o *El tamborilero de Guadramiro*²² (óleo sobre lienzo, 58 x 40 cm., colección particular).

Por último, es evidente que este muestrario de la vida popular de la provincia salmantina no quedaría completo si no reflejara las actividades laborales a que se dedican las gentes del lugar, combinándose pues en González Arenal lo extraordinario y puntual de los festejos con la cotidianeidad del trabajo diario, expresado en quehaceres variopintos y artesanales como los que desarrollan *El trasquilador*, *El banastero*, *Tallando la cuerna* (óleo sobre lienzo, 64 x 50 cm., colección particular), *La tejedora de ligas* (óleo sobre lienzo, 81 x 79 cm., colección particular), *Matachín* (óleo sobre tabla, 30 x 18 cm., colección particular) o *Afilando la guadaña*²³.

²¹ De hecho, sus protagonistas suelen ser figurantes que, por lo general, no contraen matrimonio en la celebración. Tan sólo la escenifican ante los vecinos como protagonistas *amateurs* de un espectáculo teatral.

²² Localidad ésta cercana a Vitigudino y a la que muchos especialistas se refieren aún como lugar de nacimiento del artista.

²³ Sobre el pintor consultar op. cit., ver nota 14, pp. 96-101 y Vidal González Arenal. 1859-1925. *Pintor entre dos siglos (catálogo de exposición)*. Salamanca: Diputación de Salamanca y Caja Duero. Obra Social, 2006.

Los lienzos comentados y aún otros muchos que conforman su trayectoria son buena muestra de esta dedicación hacia el tema costumbrista que, con independencia del contenido, González Arenal capta con autenticidad y verosimilitud, materializando las reflexiones que hicimos en otro punto de esta disertación sobre el deseo del artista de no eludir la realidad popular -lo que exige un tratamiento minucioso de trajes, joyas, ceremonias y otras galas- pero también de ofrecer una mirada aséptica de las gentes (sus semblantes ajados, sus espaldas cargadas o la rudeza de su mirada) y los ambientes, donde queda a juicio del espectador la decisión sobre si la sencillez de los escenarios es pobreza o sobriedad. Su preciosismo detallista en la descripción de los tipos y de los atavíos le lleva a profundizar en temas que trasladan al contemplador a rincones de La Alberca, Béjar o Candelario, con la consiguiente celebración por parte de un público que, en materia pictórica, se muestra rezagado en comparación con otros núcleos más activos y arriesgados y, por ese motivo, aplaude unos modos creativos propios de décadas caducas. Si bien con ello el artista logra la popularidad entre sus convecinos y cierta estabilidad económica -cierto es que González Arenal nunca dispuso de una holgura monetaria lo suficientemente amplia como para calificarla de desahogada-, flota en el ambiente de los que observamos sus lienzos y conocemos su trayectoria si el artista, aun tratando su carrera con la dignidad y aprecio que le merecía no sintió, en su retorno a Salamanca, que traicionaba la potencialidad y progresión de un recorrido que, en Madrid o Roma, habría seguido otros derroteros. Recordemos que, justo antes de su vuelta a España, González Arenal pasa un tiempo en París, cuna del arte de vanguardia en los últimos compases del siglo XIX y relevo de la ciudad de Roma, en la que si bien el contacto con las joyas artísticas eternas resultaba un aliciente extraordinario para cualquier promesa, su capacidad como foro de creación y experimentación era limitada, contribuyendo a perpetuar unas técnicas y temáticas académicas que los autores de todo el mundo que la visitaban ya traían asimiladas desde sus lugares de origen. Aunque elucubrar acerca de los posibles rumbos de una carrera artística es tarea inútil por cuanto tiene de adivinación, sí podemos sacar conclusiones sobre los deseos que, para la misma, albergaba el propio pintor, haciéndonos eco para ello de sus reflexiones, vertidas en los medios de comunicación locales. Así, es posible recoger aquella publicada en el diario *El Adelanto* a finales de 1905 en la que se reproduce la siguiente deliberación de González Arenal: *Uno de mis maestros me enseñó á pensar que todo pensionado debe sacrificarse por el pueblo que le ha pensionado y yo vengo a Salamanca á luchar, hasta con las privaciones si es necesario, para despertar entre mis paisanos el amor al dibujo*²⁴. A partes iguales pueden observarse en estas cavilaciones su capacidad de abnegación hacia la causa salmantina (que, de manera inteligente, él convierte en empeño e ilusión), la responsabilidad hacia el trabajo bien hecho (traducida en su dedicación a la práctica docente y en la sensación seria y compacta que ofrecen sus composiciones) y cierta latente resignación que le lleva a utilizar la palabra *sacrificio*; estoicismo no sólo por la obligación de retornar a Salamanca sino por el hecho de la consciencia de que su carrera, al contacto con la realidad provincial, iba a discurrir por los cauces por los que, de hecho, fluyó; esto es, sometida a unos cánones pictóricos estrictos y carentes de riesgo -pues son los únicos que pueden alimentar a su familia- y aderezada con una dedicación casi exclusiva a una enseñanza que, mal remunerada, le obliga a permanecer toda la jornada en el Círculo de Obreros, impartiendo clases a las jóvenes ociosas durante las mañanas y a los hijos de los trabajadores durante las noches. Estas meditaciones personales del autor adquieren aún mayores tintes de certeza al contacto, por ejemplo, con la glosa que de la figura de

²⁴ FELIPE, F., “De arte”. En *El Adelanto*, 6 de diciembre de 1905, p. 1.

González Arenal hace el periódico salmantino *La Gaceta* con motivo de su fallecimiento afirmando que, *por exceso de modestia, por falta de acometividad y tal vez de audacia necesaria para triunfar, don Vidal volvió a Salamanca, y por decisión voluntaria olvidó sus condiciones para el triunfo*²⁵.

La consciencia que González Arenal tiene de su presente y su futuro como profesional ha de someterse, además, a la concreta definición de su parcela creativa, cimentada en encargos realizados por un público burgués de clase media-alta, aristocrático o religioso que le requiere para únicamente, ejecutar los tipos de lienzos ya reseñados, esto es: retratos, obras religiosas y composiciones costumbristas. De hecho, haciendo un rápido repaso a su producción, es posible observar que ésta deriva hacia tres arquetipos de público. Por un lado encontramos a la Diputación de Salamanca, destinatario lógico de un segmento significativo de la producción del pintor en la medida en que una parte importante de su carrera se desarrolla al amparo de la corporación, a la que debe demostrar con periodicidad sus progresos y logros. En segundo lugar aparece el obispado de Salamanca. También es explicable esta dedicación, si bien en esta ocasión por dos motivos distintos. En efecto, hemos comentado ya la estrecha relación de amistad que se establece entre González Arenal y el obispo Cámara, lo que hace responsable al primero de una notable cantidad de encargos religiosos destinados a engrandecer las obras de la diócesis. Ése es el caso del ciclo sobre San Nicolás de Bari realizado para la parroquia de Vitigudino en 1894, el destinado a la bóveda de la capilla del Palacio Episcopal, el conjunto de pinturas de la capilla del Rosario de la iglesia de San Esteban de Salamanca o los frescos decorativos del techo de la Capilla del Cristo de los Milagros, también en la capital charra. Pero no sólo de trabajos religiosos se alimenta la colección que el obispado posee de González Arenal. De hecho, una parte amplia de la producción regionalista del artista que se ha citado aquí decora en la actualidad las residencias de los vicarios y del actual obispo de Salamanca. La explicación a esta realidad hay que buscarla en que el legado pictórico de los condes de Ardales fue donado a la diócesis y, en este caso, hablamos de aristócratas que habían configurado una pequeña colección de óleos costumbristas de este autor para decorar su vivienda, siendo los que ahora custodia el obispado salmantino. Para concluir, el tercer, último y más significativo grupo de clientes del pintor charro se cimienta en la rica burguesía o en los profesionales liberales, que gozan de una estable situación económica y buscan animar las paredes de sus hogares con lienzos que resuman la esencia de la tradición popular provincial, la riqueza del colorido de las vestimentas de sus gentes, la sencillez de su existencia y la dignidad exteriorizada ante unas condiciones de vida percibidas con falsedad desde la capital.

Esta concepción de la pintura, clásica en su ejecución y provincial en su temática, no sólo sirve para recuperar las costumbres seculares y evidenciar unos hábitos ancestrales que, todavía en cierta medida, siguen existiendo sino que sitúa a González Arenal en una elevada posición dentro de la escala de consideración de los salmantinos, tanto de aquellos que adquieren sus obras como de la sociedad local en general, que ve en él un ejemplo de abnegación hacia Salamanca, amor por la patria chica y deseo de regeneración de ésta a través del arte. Este estado se mantiene incluso años después de su muerte, acaecida en Madrid en 1925. En efecto, aún en 1967 -con motivo de una exposición monográfica que se le dedica en la salmantina Escuela de San Eloy-, se sigue valorando el repertorio del creador, si bien ahora ya no tanto por sus posibles méritos artísticos, quizá más desapercibidos y discutibles que antaño, como por la

²⁵ “Don Vidal, ha muerto”. En *La Gaceta*, 2 de mayo de 1925, p. 1.

*fervorosa y entusiasta dedicación del artista a su tierra*²⁶; consagración de la que la variedad y cantidad de obras aquí citadas se hace eco y que, aun sustentada en un entorno charro arraigado, acomodaticio y deudor de unas tradiciones ya entonces convertidas en tópicos, va más allá de sus valores plásticos y estéticos y ha ido aglutinando con el paso de los años esencias, sabores, aromas y recuerdos de antaño que aún hoy emanan de sus lienzos. Así las cosas, las obras de autores como González Arenal se han convertido desde entonces y para siempre, tanto para lo bueno que parecen guardar como para lo malo que pueden representar, en recordatorio inmisericorde de un universo nacido de la fusión, a partes iguales, de una realidad de base histórica y una fantasía ilusoria cuyos orígenes hay que rastrearlos en ese deseo innato al ser humano de la búsqueda, en las fuentes del pasado, de una engañosa apariencia de felicidad, paz e inocencia.

²⁶ “La exposición de cuadros de Vidal González Arenal”. En *El Adelanto*, 4 de junio de 1967, p. 5.